

149207/a

IL TESAURO

ANNO II

1950

... Chel non de al mont zardin
Chu se flor chusi flurido ...

(sec. XIV)

Direzione e amministrazione: Udine (Friuli, Italia), presso libreria Tarantola, via Vittorio Veneto 20, tel. 34-59, c. c. post. 9-13832. * Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV. * Un numero L. 100; arretrati il doppio. Abbona-

mento ordinario a sei numeri L. 500 (estero dollari 2); sostenitore L. 1.000 (doll. 4). * Stampato presso la tipografia Arti Grafiche Friulane, Udine. * Gianfranco d'Aronco, direttore responsabile; Emilia Mirmina, condirettore.

x BAS
u
la
CAR
CAS
CIC
m
CIC
I
COM
di
COR
fr
CRO
po
D'A
D'A
ve
FRA
na
FUC
del
LAN
MAI
e
MAT
"
MAT
"
ME
MIG
gola
MIR
(c

INDICE

x BASILE ANTONINO, <i>Per la interpretazione di un rito nuziale del Friuli: la rottura della bacchetta</i>	p. 58	MIRMINA EMILIA, <i>Tre poemi della giovinezza</i>	p. 43
CARNELUTTI FRANCESCO, <i>Lecture</i>	p. 2	MOR CARLO GUIDO, <i>Su alcuni umanisti friulani</i>	p. 35
CASTELLANI RICCARDO, <i>Scur di bosc</i>	p. 29	NALDINI NICO, <i>Peraulis di un zovin muart</i>	p. 13
CICERI LUIGI, <i>Dodici lettere inedite di Ermes di Colloredo</i>	p. 19	PASINI FERDINANDO, <i>Le paure di un "felibrismo" friulano</i>	p. 37
CICERI LUIGI, <i>"Piccole poesie" inedite di Ippolito Nievo sedicenne</i>	p. 40	PELLEGRINI SILVIO, <i>In nomine Patria et Filia et Spiritus Sancti</i>	p. 23
COMELLI GIOVANNI, <i>"Il zuuch dal biel floor" di Turús</i>	p. 52	PERSICI NICOLÒ, <i>Ancora sul toponimo "Saga" o "Zaga"</i>	p. 28
COGNALI GIOVANNI BATTISTA, <i>Otto sonetti friulani di Paolo Fistulario (Turús)</i>	p. 9	PERUSINI GAETANO, <i>Leggende ladine di Cortina d'Ampezzo</i>	p. 26
CROCIONI GIOVANNI, <i>Appunti di letteratura popolare</i>	p. 22	PRATELLA FRANCESCO B., <i>Sul canto popolare friulano</i>	p. 12
D'ARONCO GIANFRANCO [D.], <i>Pubblicazioni</i>	p. 61	SALVIONI CARLO, <i>Note etimologiche ladine - Serie II, a cura di Clemente Merlo</i>	p. 17
D'ARONCO GIANFRANCO [G. D'A.], <i>Su "Milvotcènt" di Maria Molinari Pietra</i>	p. 46	TOSI MAX, <i>O rie destin</i>	p. 13
FRANCESCO GIUSEPPE, <i>Ancora sul toponimo "Saga" o "Zaga"</i>	p. 28	URTIN HENRI, <i>Il destino della lingua provenzale</i>	p. 49
FUCILLA JOSEPH G., <i>Echi del Sannazaro e del Tasso nel "Don Chisciotte"</i>	p. 50	VIAN CESCO, <i>La rinascita della poesia catalana</i>	p. 5
LANSEL PEIDER, <i>La procession dals morts</i>	p. 13	VIGEVANI ALESSANDRO, <i>Tradizione giuridica ebraica</i>	p. 60
MAIER BRUNO, <i>Wolfango Goethe traduttore e critico della "Vita" del Cellini</i>	p. 10	ZILLOTTO BACCIO [B. Z.], <i>Un "grillo"</i>	p. 48
MATICETOV MILKO, <i>Ancora sul toponimo "Saga" o "Zaga"</i>	p. 28	Adesione (L') di Guido Gonella e di altri eminenti studiosi	p. 64
MATICETOV MILKO, <i>Ancora sul "zoc" o "cok" in Friuli</i>	p. 4	Adesione (L') di Luigi Einaudi	p. 32
MERLO CLEMENTE, v. SALVIONI CARLO		Altre adesioni	p. 16
MIGLIORINI BRUNO, <i>"Regolare" e "irregolare"</i>	p. 1	***, <i>Bertrando di S. Geniès</i>	p. 33
MIRMINA EMILIA, <i>Carducci e la Carnia (continuazione)</i>	p. 14	"Ydioma proprium"	p. 64
		Premio "Tesaur"	p. 16
		Pubblicazioni	pp. 16, 31, 48

A

M
G
de

q
n
n
n

n
m
ch
d

co
va
ch
na
le
ch
ne
av
un
pa
op
si
ta

u
ch
oc
ce
co
ti
ac
di

IL TESAURO

ANNO II, NUMERO 1

GENNAIO - FEBBRAIO 1950

SOMMARIO: BRUNO MIGLIORINI, «Regolare» e «irregolare»; FRANCESCO CARNELUTTI, *Lecture*; MILKO MATICETOV, Ancora sul «zoc» o «cok» in Friuli; CESCO VIAN, La rinascita della poesia catalana; GIOVANNI B. CORGNALI, Otto sonetti friulani di Paolo Fistulario («Turds»); BRUNO MAIER, Wolfgang Goethe, traduttore e critico della «Vita» del Cellini; FRANCESCO B. PRATELLA, Sul canto popolare friulano; PEIDER LANSEL - MAX TOSI - NICO NALDINI, Tre fiori ladini; EMILIA MIRMINA, Carducci e la Carnia; Pubblicazioni; Altre adesioni; Premio «Tesar».

«REGOLARE» E «IRREGOLARE»

Che cosa intendiamo per «regolare» quando parliamo di cose grammaticali? La nozione sembra così ovvia da non prestarsi nemmeno a discussioni, tant'è vero che se ne serve anche l'insegnamento elementare.

Se il verbo *dovere* fa al futuro *dovrò* e non *doverò*, come il paradigma, il verbo-modello della stessa coniugazione *temere*, che fa *temerò*, la scuola c'insegna a considerare *dovere* come un verbo irregolare.

Ma prendiamo un verbo molto irregolare, come per esempio *muoi*, e guardiamo le varie forme, *muoi*, *muori*, *muore*, *moriva*, *che io muoia*, ecc. Se confrontiamo ciascuna di esse (o almeno una gran parte) con le forme latine a cui risalgono, vediamo che le forme diverse si spiegano molto bene. *Muoi*, *muoia* ecc. risalgono a voci che avevano in latino *r* seguito da *i* e poi da una vocale. Ora, in questa posizione, *ri* è passato in toscano a *ri* e poi a *j*: come *operariu(m)* è diventato *operaio* e *coriu(m)* si è mutato in *cuoi*, così *morio(r)* è diventato *muoi*.

Non solo. La differenza fra il dittongo *uo* che si vede in *muore*, e la semplice *o* che si ha in *morto* e in *moriva*, se agli occhi del grammatico è un'irregolarità, viceversa è cosa regolarissima se si tien conto della storia dei suoni: la *o* breve latina si dittonga quando è in fine di sillaba accentata (*muore*, come *buono*), ma non si dittonga né quando è seguita da due con-

sonanti (*morto* come *forte*), né quando è fuori d'accento (*moriva*, come *potere*).

«Regolare» e «irregolare», insomma, vengono a prendere un significato molto diverso, e talora quasi opposto, secondo che ci riferiamo alla lingua considerata in un momento determinato della sua storia (come fa la grammatica descrittiva e normativa) ovvero all'evoluzione di essa durante i secoli (come fa la grammatica storica). Nel primo caso, si confrontano semplicemente le forme molteplici delle parole variabili con alcune serie più numerose e importanti, e si catalogano rispetto ad esse, con scopi soprattutto mnemonici. Nel secondo, si tien conto in prima linea delle cosiddette «leggi fonetiche», considerando come regolari quei mutamenti che di solito sono avvenuti nei singoli suoni.

Può accadere, come abbiamo già visto, che i verbi che per la grammatica empirica, normativa, sono irregolari, siano invece regolarissimi per la grammatica storica. E, naturalmente, anche viceversa: se oggi diciamo *io mieto*, *tu mieti*, *egli miete*, *noi mietiamo*, *voi mietete*, *essi mietono*, cioè il verbo presenta un'assoluta conformità al paradigma, questo è dovuto a un pareggiamento analogico: è presumibile, per non dire certo, che un tempo si sia detto voi *metete*, senza dittongo. E quello che oggi in francese vale come paradigma della prima coniugazione regolare, *j'aime* ecc., sonava anticamente *j'aim*, *tu aimes*, *il aime*, *nous amons*, *vous amez*, *ils aiment*,

era cioè per più rispetti irregolare in confronto al tipo più frequente di quella coniugazione.

Come sempre, insomma, dove si esaminano un po' attentamente un qualsiasi fenomeno di lingua, appare la fondamentale distinzione, che Ferdinando de Saussure ha preso per cardine di tutta la linguistica, la distinzione cioè fra una considerazione descrittiva, attuale, «sincronica», e una considerazione storica, cioè «diacronica».

Ma è anche vero che questi due modi di considerare le cose presentano continue interferenze. Vi sono dei casi in cui l'analogia tende a conguagliare qualche paradigma che la storia ha differenziato: come ci dobbiamo regolare? *Io muovo, tu muovi, egli muove, essi muovono* non danno luogo a dubbi, ma quando l'accento passa sulla desinenza, *moviamo o muoviamo? E cocete o cuocete? soniamo o suoniamo? tonava o tuonava?*

Per quanto l'analogia in alcuni casi sia stata così forte da imporsi (penso specialmente a quei casi in cui il dittongo ha assunto il compito di differenziare due serie omofone, come *nuotare* e *vuotare*) credo che anche la grammatica normativa debba, per la *o*, tener ferma la «regola del dittongo mobile», e preferire *moviamo, cocete, soniamo, tonava*, nello stesso modo che nessuno penserebbe a dire *muoriva*.

Se la distinzione fra sincronia e diacronia va sempre fatta, dobbiamo essere sempre pronti a ristabilire l'unità spezzata. E, in sede normativa, se nell'uso contemporaneo c'è oscillazione è, più ancora che legittimo, doveroso tener conto dei suggerimenti che ci dà la storia.

BRUNO MIGLIORINI

Firenze, Università

LETTURE (*)

(Salsomaggiore, 8 agosto 1949).

PRIESTLEY: *Tre uomini vestiti di nuovo*, p. 123: «Non sentiva il minimo amore per lei. Quello se n'era andato... Ma in quel momento ella era ancora la squisita immagine dell'amore, la forma stessa e il colore del vecchio incanto...».

Vero. L'espressione nuda e precisa sarebbe: «Ella era la forma dell'amore». Forma, per intenderci, è lo stampo. L'amore lascia uno stampo sul volto di chi ha amato ed è stato amato (*Dialoghi con Francesco*, p. 40). Qualcosa su quel volto rimane e non scompare più. Allora, se l'amante la guarda, e pure non l'ama più, ama tuttavia l'amore.

Si può dire che in ogni amore, se è amor vero, c'è una stilla di Dio? Per quanto i

teologi circondino di riserve e di restrizioni il discorso di Gesù alla peccatrice, durante la cena di Betania, oso dire che il significato delle sue parole non può essere che questo. Anche il Maestro ha veduto su quel volto «la squisita immagine dell'amore»?

Maddalena, o come altrimenti si chiamasse la generosa donatrice di lagrime e di profumo, non dovette essere quale la descrive il gusto barocco di Sholem Ash. Preferisco immaginarle un volto un poco sfiorito e come levigato dal molto amore: un volto simile a quei marmi, che perdono, poco a poco, per opera degli anni, per opera dei secoli, ogni ruvidezza e quasi ogni durezza, e finiscono per somigliare alla cera.

(Roma, 3 settembre 1949).

MIGUEL DE UNAMUNO: *Cartas ineditas*, in *Revista de Universidad de Buenos Ayres*, 1948, p. 327:

*Canta, cigarra, canta sin descanso.
Une tu voz monotoná y sencilla
al coro universal hondo y solemne.
Lleva tu pobre nota repetida
al concierto sinfónico del mundo.
Canta, cigarra, canta en la campiña,
de tu efímero paso por la tierra
el siempre vivo amor.
Vierte tu nota que, aunque pobre, es tuya
en el inmenso coro de los seres.
Déjala sin pensar que en él se pierda,
como en el mar inmenso gota leve
Déjala por que es vida soberana.
Es más profundo ser el de esa muerte;
y así al amor universal y eterno
confluirá tu amor...*

Si può tradurre quasi letteralmente:

*Canta, cicala, canta senza posa
Fondi il tuo canto semplice e uniforme
nel coro universale alto e solenne.
Reca la tenue nota ripetuta
al concerto sinfonico del mondo.
Canta, cicala, canta a la campagna
del tuo effimero passo sulla terra
il sempre vivo amor.
Lancia la nota povera ma tua
nell'infinito coro dei viventi.
Lasciala e non temer ch'essa si perda
come una goccia nell'immenso mare.
Lasciala poiché ell'è vita sovrana.
L'essere più profondo è in quella morte:
così all'amore universale eterno
confluirà l'amor tuo...*

E' permesso ricordare le ultime note del capitolo di *Mio fratello Daniele* intitolato *Un usignolo?* «Giusto ora, su un albero del giardino qui sotto, un usignuolo lancia il suo canto. Perché? A X viene in mente Leopardi: «Canti e così trapassi — degli

anni e della vita il più bel fiore»; ma non lo rattrista. Cantare è la gioia dell'usignuolo. Canta, io aro, dice il contadino laggiù, nel piano, reggendo al vomere i bianchi bovi. Canta, io foggio il mozzo della ruota col tronco d'acacia, risponde dall'officina qui presso il carraio. Canta, mormora X, io scrivo. Io non sono più dello scolaro, né del carraio, né del contadino, né dell'usignuolo. Io non sono che uno di loro. Io non sono che un atomo del mondo. Io non aggiungo che una nota alla sinfonia dell'universo...» (p. 162).

De Unamuno commenta: «debe cada qual dar su nota, sin empenarse en gorjear el leon ni en rugir el ruiseñor» (ivi).

(Roma, 3 settembre 1949).

ANDRÉ GIDE: *Journal* (1932-1939), pagina 116: «Oui, c'est à peine jouer sur les mots: dans communisme, il y a bien aussi communion».

Giusto, se pure non peregrino; ma come non sentire, continuando a «jouer sur les mots», che la desinenza di comunismo accenna a una degenerazione di comunione?

Lo stesso: «J'appelle esprit faux celui qui admet qu'un Dieu puisse venir fourrer son œil, son doigt ou son nez, dans les besognes de cette terre. Il ne me gêne point d'appeler divines les lois naturelles établies; ce mot n'engage pas à grand chose si l'ond admet du même coup qu'un Dieu, qui les aurait une fois promulguées, ne puisse en suite lui même plus s'en débiter».

Sarà un pensatore! Certo non lo sfiora neanche il pensiero che la potestà di fare le leggi implica la potestà di disfarle. «Les (soidisants) miracles sont des infidélités de Dieu». Infedeltà di Dio a chi? Alle leggi? Che razza di fariseo! Quanto meglio se invece di tutti quei libri, che narra di aver divorato ogni giorno, avesse intorno a ciò meditato il Vangelo, dove il rapporto tra Dio e le leggi è definito con la perentoria affermazione di Gesù: il Figliuolo dell'uomo è padrone del sabato.

Lo stesso, p. 131: «Comme si tout grand compositeur devait être aussi le meilleur exécutant des ses oeuvres!...».

Analogamente de Unamuno: «de cuando acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor?» (*Ensayos*, p. 641). Più pensosa l'espressione di quest'ultimo.

Gide, giustamente, non è d'accordo con uno scrittore del *Temps*, il quale aveva proposto «d'enregistrer sur disques certains poèmes récités par leurs auteurs mêmes. Quel enseignement (esclamava costui), quelles délices, de pouvoir entendre les vers du *Cimetière Marin* dits par Valéry! Quel regret de ne pouvoir entendre ceux de l'A-

près midi d'un Faune dits par Mallarmé! ». Quale delusione, aggiungo io, è stata la *Canzone di Garibaldi* declamata, non so quanti anni fa, da Gabriele d'Annunzio, alla Fenice!

Che sarebbe stato il meraviglioso concerto in re maggiore eseguito da Beethoven se questi non era concertista di violino? Necessità dello strumento. Necessità della mediazione. Ancora una volta, mirabile rapporto di necessità con insufficienza. La opera d'arte, come esce dalle mani dell'artista, è incompiuta. L'arte, anziché dalla solitudine, nasce dalla comunione. Il concetto, figura o discorso, è una congiunzione di me con te. L'artista è nient'altro che un interprete: «Io mi son un che quando - amore spira, noto...»; perciò, ripeto ancora una volta, s'è chiamato *auctor*, da *augere*: accrescitore della bellezza del mondo. E l'interprete è, viceversa, un autore anche lui: accresce, interpretandola, l'opera d'arte. Eleonora Duse o Arturo Toscanini, altrimenti, perché sarebbero artisti?

Forse ogni conto di dare o avere tra autore e interprete, nel senso comune in cui codeste parole sono adoperate, è impossibile. Si dice che un interprete più di un altro scopre nell'opera d'arte bellezze, che vi sono nascoste. Dove, nascoste? Nessuno può sapere quanto di esse derivi dallo spirito dell'uno o dell'altro. In verità non sono né dell'uno né dell'altro, ma di entrambi. O di uno ch'è in mezzo, invisibile, tra loro.

A questo punto, viene in mente il Vangelo: quando due di voi saranno congregati nel nome mio, Io sarò in mezzo a loro.

(Roma, 10 settembre 1949).

ALBERTO MUSATTI: *Nelle nozze di Enrico* (estr. dall'*Ateneo Veneto*, 1945):

Le parole del canto m'han lasciato solo da tempo a invecchiare...

Ma un'improvvisa luce albeggia sul mio capo che imbianca: il mio figlio lontano, che partì ancor fanciullo e solo era nel vasto mondo di ferro e di fuoco

Enrico oggi è sposo..

Sarà perché da tanti anni ci vogliamo bene; e ho conosciuto il suo dolore per il distacco forzato e crudele dei due figli esuli, e ho ammirato la nobile riservatezza di quel patire e più la fermezza nell'amare tuttavia l'Italia, ch'era stata con lui, prode soldato nella grande guerra, tanto matrigna; sarà per questo che anche stamane, nel rileggere le semplici parole, i

miei occhi sono umidi di pianto? Dovrebbe essere l'amicizia a commuovermi più che la poesia, poiché Musatti poeta chi lo ricorda? La *Rosa dei venti* (Milano, Treves, 1906) e il *Pane segreto* (Firenze, Le Monnier, 1931) son libri quasi clandestini, riservati alla nostalgia di qualche ottocentesco come me, che al sentir paragonare dagli intenditori certi novissimi poeti a Leopardi o a Foscolo, gli verrebbe voglia di menar le mani.

Clandestini, già, com'è clandestino lui, cioè schivo: né misantropo né sdegnoso; cordiale anzi e aperto alla compagnia, alla celia, alla risata; ma con la schiena così diritta che la gloria non gli poteva sorridere nella repubblica delle lettere, ancora assai distante dalla repubblica di Platone.

Be', a lui non importa; e neppure a me, in verità; anzi mi piace che anche questo canto commovente, oramai sepolto negli archivi polverosi dell'*Ateneo Veneto*, sia pur esso come l'autore ha voluto del suo ultimo libro: un pane segreto. Pane. Certo, nel 1931, inventando codesto titolo, Alberto non pensava ancora che per comunicarsi agli uomini di buona volontà, anche Gesù ha scelto il pane; ma spesso le parole hanno maggior contenuto di quello che, pronunciandole o scrivendole, a loro s'attribuisce.

Semplice come il pane:

*Torna un antico mio bene,
un'aura su me, che già m'era
sì cara nel tempo mio verde...*

L'armonia conchiusa tra i due versi gemelli («torna un antico mio bene»; «sì cara nel tempo mio verde») si libera tosto in un canto solenne:

*O figlio mio caro, tu fiore
di semplice vita, di casto coraggio,
tu puro fra tanta bufera
che vai traversando innocente...*

così solenne, che evade dalla piccola famiglia all'immenso mondo e all'inesausta vita:

*Così un'ora antica mi torna,
un soffio dell'eterno aprile dell'uomo
mi vien d'oltremare dall'isola
cinerea che cinge
le vostre nozze, di là
da questo immenso silenzio.*

Indi, con bellissimo movimento, il canto si abbassa e si raccoglie nell'intima malinconia:

*E mi è cara la ignota che t'ama
come una figlia improvvisa
prima diletta che vista,
e senza certezza per me,
di vederla Enrico al tuo fianco.*

O potenza intuitiva della poesia! O profonda assonanza dei cuori fraterni! Né Musatti certamente si è accorto, quando gli

fiorì nel pensiero il terzo bellissimo verso dell'ultima strofa, che contraddiceva al *nil dilectum nisi cognitum* di Sant'Agostino; e neppure conosceva quelle pagine del secondo volume delle mie *Meditazioni*, de *La storia e la fiaba*, dei *Dialoghi con Francesco*, dove mi sono opposto a tale precedenza e prevalenza del pensiero (una stilla di panlogismo perfino nei Santi Padri!), concludendo a un'inversione della formula: *nil cognitum nisi dilectum*. Eppure la espressione poetica di questa esperienza dolceamara della sua vita ha foggato un verso che forse, se l'avesse potuto ascoltare, avrebbe turbato Sant'Agostino.

FRANCESCO CARNELUTTI

Roma, Università

*) La direzione de *Il Tesaur* mi chiede un po' di collaborazione. Volentieri! Son venuto via dal Friuli nell'infanzia e ne rimasi poi sempre lontano; ma la lontananza non scema, anzi accresce l'amore. Or questo procede dal centro alla periferia, per cerchi concentrici, attraverso la famiglia, la città, la regione, la nazione fino al mondo intero; né può giungere al cerchio maggiore se non passa attraverso il minore. Monsignor Luigi Ridolfi, che intende meglio d'ogni altro il mio pensiero, disse in America agli emigrati friulani: Dovete far che nell'animo vostro l'America diventi il Friuli, non che il Friuli diventi l'America; e soggiunse, con la sua ruvida bontà, esser questa la parafrasi d'una frase da me scritta nel più friulano dei miei libri, *Mio fratello Daniele*.

Peccato che non tanto a cagione della lontananza quanto della natura dei miei studi, io non sappia scrivere nulla che si riferisca particolarmente alla cara piccola patria. Sono, purtroppo, un friulano che neppure parla il bel dialetto nativo. E se fosse vero che *nil dilectum nisi cognitum*, di che si leggerà nell'ultima delle mie annotazioni, il Friuli non lo potrei neanche amare. Ma allora perché solo al pensarci mi si gonfia il cuore?

Queste lievi pagine sono state scritte soltanto per me, nelle *horae subsecivae*: il lettore deve far conto che io le legga sottovoce a una piccola brigata di compaesani, intorno al focolare, del quale il cadente ottobre rinnova il desiderio.

ANCORA SUL «ZOC» O «COK» IN FRIULI (*)

Leggendo nel primo quaderno del «Tesaur» l'interessante nota di Raffaele Corso sul rito arcaico del ceppo (*), che in Friuli si soleva deporre sulla soglia di casa come dichiarazione d'amore, mi chiesi se il rito esiste o no tra gli Sloveni. L'ultimo e più informato studio sugli usi del popolo sloveno (*) non ne fa menzione, ma ciò non basta per escluderne l'esistenza. E difatti fra alcuni testi folklorici manoscritti, pervenuti di recente nell'archivio del nostro Museo dalla zona collinosa della Provincia di Udine abitata da Sloveni, trovo pure un passo che riferisco alla lettera e senza commenti essendo per sé abbastanza eloquente:

«Oloumlè zútra si obrijétla den ljep

cok (*) ta pred urátah. U cákou on ke à tou kiso nesi. Ja invéci si à skongolála. O je kapéu! Dáve o mi dijáu ke si mo storlá no árdó figúro. Ma si suhúrna ke u me ne pride mótit vec' ».

Travestito in italiano, questo passo suona:

« L'altroieri mattina trovai (è la ragazza che parla) un bel ceppo davanti alla porta. Egli (cioè il giovane innamorato) si riprometteva che io l'avrei portato in casa. Io invece lo rotolai via. Egli capì! Stasera mi disse che gli ho fatto fare una brutta figura. Ma sono convinta che non verrà più a disturbarmi ».

Il testo proviene da un paesello sloveno detto localmente « Za vāhan » (Villanova, Za vrhom) e situato nel comune di Lusèvera (« Brdo ») a qualche ora di cammino sopra Tarcento. Lo dettò nel 1948 il vecchio Ivan Lovo di ottantatré anni ad un diligente ed appassionato raccoglitore di folklore, di cui per il momento non sono autorizzato a fare il nome; il dialetto è quello parlato dagli Sloveni del Torre (« Terski Slovenci »).

Da notarsi il fatto che la denominazione dell'oggetto rituale in parola coincide presso i Friulani e presso gli Sloveni: *zoc* e *cok*, pur differendo all'occhio causa due diversi sistemi storici di trascrizione, hanno una stessa base fonetica ed etimologica (*).

Lascio però volentieri ad altri tutte le ulteriori indagini che l'argomento suggerisce.

MILKO MATICETOV

Ljubljana, Etnografski Muzej

* « Il Tesauro » chiede venia all'Autore e ai lettori se l'imperfezione dei mezzi tipografici vieta l'uso della « c » e della « s » con i relativi accenti.

1) R. CORSO, *Un rito nuziale menzionato in un canto popolare*; « Il Tesauro » a. I, n. 1, p. 6.

2) B. OREL, *Slovenski ljudski običaji* (Usi popolari sloveni); sta in « Narodopisje slovencev », I (1944) e II (in corso di stampa).

3) « Cok », dim. « cókeli », agg. « cókát », ecc.: voce comune ai dialetti e alla lingua letteraria; fra gli Sloveni occidentali, specie nei dintorni di Trieste, « Cok » e « Cokelj », compare anche come cognome.

4) Il maggior vocabolario sloveno - PLETERSNIK, *Slovensko-nemški slovar* - s. v. « cok » rinvia all'italiano « ciocco » (ted. « der Klotz »), non accenna però al friulano « zoc ».

LA RINASCITA DELLA POESIA CATALANA

Dopo un triste silenzio decennale, impostole dai vincitori della guerra civile del 1936-39, la letteratura catalana rinasce: nuovi volumi di versi e prosa si pubblicano soprattutto a Barcellona, Palma di Maiorca e Valenza (le tre capitali spirituali dell'antica e gloriosa letteratura), e nei teatri delle

Ramblas e del Paralelo famosi drammi di Guimerà e commedie di Rusiñol, Iglesias, Segarra ecc. rivedono la luce della ribalta fra la commossa letizia del pubblico. Bisogna pensare all'amore profondo, quasi si direbbe passionale, dei Catalani verso la loro lingua e la loro letteratura, per comprendere con quanto entusiasmo sia stata salutata la giusta e inevitabile resurrezione, e soprattutto per comprendere come, in brevissimo giro di tempo, si sia andata rivelando con decisiva chiarezza una realtà che a qualcuno forse riuscirà affatto nuova e inaspettata: l'esistenza di numerosi poeti giovani che, maturatisi nel silenzio doloroso, hanno iniziato oggi gioiosamente l'aperto volo, come rondini di una novella primavera.

Non sarà inutile ricordare — per intendere appieno il senso di cotesta ultima generazione di lirici — che la poesia catalana moderna ha inizio col grandissimo Verdaguer (1845-1902), che fu, per dir così, il Mistral e il Guido Gezelle della Catalogna. Con Verdaguer un torrente di poesia, elementare e primitiva, se si vuole, ma autentica, tenera e viva, espressiva e melodiosa, irruppe a vivificare la « Renaixença » catalana, che finallora era stata prevalentemente polemica ed archeologica. « Nel fondo della sua ispirazione — osservò acutamente Carles Riba — non troveremo nessun principio di pensiero, ma un principio d'amore: la sua poesia non ci offre un mondo di concetti, ma un mondo di affetti. Siamo piuttosto nella direzione di un San Francesco che in quella di un Ramòn Llull ». Infatti nei semplici e miti versi del sacerdote-poeta c'era un'ardenza, un fuoco di fede religiosa e patriottica come soltanto un bardo e un apostolo popolare poteva nutrire: e quei versi calarono, vivi come semi, nell'anima di tutto un popolo, molto prima che nelle pagine d'una storia letteraria. Nè può stupire quindi che attorno a Verdaguer e subito dopo di lui fiorisse una brillante generazione poetica che esprime un secondo grande lirico nel barcellonese Joan Maragall (1860-1911), « poeta amoròs — secondo una memorabile definizione del Guasch — que coronà de roses el front atribulat de Catalunya ». Come Verdaguer, Maragall si ispirò al popolo, che credeva « suprema scuola dell'arte ». Ma fu più ambizioso, più « puro » artista, meno « mistico » e più « moderno », e non si accontentò di sfruttare il meraviglioso tesoro del folklore catalano e le forme metriche tradizionali, ma interpretò plasticamente l'anima popolare traendone inni, odi civili e virili, non elegie né idilli. Fu il Poeta dello spirito catalano continentale (diverso, nella sua più intima essenza, da quello delle isole e ancor più da quello della regione valenzana, molto castiglianizzata culturalmente), che non è soltanto mediter-

ranco, come si suol credere, ma anche, e forse prima ancora, pirenaico. « Gli adusti Pirenei — scrisse Maragall — calano in petreo mareggiare, che si placa quanto più s'avvicina al dolce mare latino dal chiaro orizzonte: nell'orizzonte del mare ci sono le chiarezze l'Italia, di Grecia. *L'anima catalana è adusta e chiara* ». Nella Barcellona vertiginosamente « progressista », commerciale e industriale di fine Ottocento, Maragall dette dunque al suo popolo — per placarlo e nutrirlo — i propri canti potenti e solenni, ma anche la traduzione degli Inni omerici, di Dante e di Goethe; voleva « fare » la sua Catalogna, al modo che, come una volta disse con profonda esattezza, « l'Italia moderna è opera di Dante e di Leopardi ». Se lo spirito catalano (giusta un'altra sua definizione famosa) è essenzialmente anarchico — e molte pagine antiche e moderne di storia lo confermano —, il Poeta intese esaltare quanto di sano e nobile era in esso — l'amore della libertà —, ma insieme redimerlo dalle scorie del materialismo bruto e della violenza cieca, per elevarlo a pura armonia (« La passione che acceca la luce dell'anima è distruttrice; la serenità senza ardore è sterile. La vita è una serenità ardente, una passione serena »). Così, dopo il bardo romantico Verdager, la Catalogna ebbe in Maragall il Poeta-Maestro; e invano la generazione successiva tentò dapprima di reagire ai suoi preponderanti influssi, spingendosi a un soggettivismo esacerbato (opposto all'oggettivismo maragalliano) non scevro da velleità parnassiane né da spunti decadenti. In ultima istanza — com'era naturale —, essa non fece che continuare, in diverse direzioni, l'opera del Maestro. Fra i poeti post-maragalliani, alcuni deviarono presto verso il saggio, l'erudizione e la politica (ad es. Gabriel Alomar e Joan Pijoàn) e altri scomparvero immaturamente, come il notevole Guerau de Liost (pseudonimo di Jaume Bofill i Mates), autore di *Somnis* e *Satires* e d'un magnifico poema naturalista, *La muntanya d'ametistes*; ma il vertice della generazione stessa è rappresentato da tre altri forti e fecondi poeti, vivi e spiritualmente giovani ancora, benché ormai anziani d'età: Josep Carner, fine e delicato lirico popolaresco e francescano, Josep Maria de Segarra, geniale e romantico ma anche troppo torrenziale (ha composto poemi di diecimila e sedicimila versi, e molte opere di teatro tuttora applaudite) e Josep Maria López-Picó, gran poeta religioso, divorato « de la fam d'absolut », come egli stesso dice, pensoso e solenne e spesso profondo ed ermetico allegorizzatore di simboli e concetti astratti. Non sappiamo se il lungo e tuttora inedito poema di López-Picó *Via Crucis* sarà realmente, come si dice, la più importante opera poetica religiosa del No-

vecento catalano: quello che è certo è che, in una esemplare traiettoria di dedizione e di amara rinuncia, questo poeta è andato scoprendo una realtà spirituale di incomparabile ricchezza; e valga ad esempio la lirica *L'Ofrena* che, descrivendo la lunga tortura dell'ispirazione, si apre in una trionfale ed esatta affermazione di pienezza:

*El verb s'em torna deslligat de noses
com més el pensament es fa cenyit.
Nuesa de llenguatge, cap ornat,
no cal al teu daler de veritat,
sino l'acord perfet del seny que et dicta
am l'ordre dels objectes.*

Si dice che quando Segarra pubblicò il suo poema di sedicimila versi López-Picó commentasse seriamente: « con quel tema io avrei composto soltanto un epigramma ».

Cotesta rigorosa esigenza di essenzialità, simile a quella che portò nella poesia castigliana Juan Ramón Jiménez, è stato il fecondo insegnamento di López-Picó ai più giovani poeti catalani. In un'altra lirica assai bella, egli paragona la voce del poeta a un monotono ric-ric di grillo nel silenzio notturno:

*Insisteix com el grill. Fes-te pesat
i amb monoton ric-ric ratlla el silenci.
Potser seria això l'Eternitat:
un amor que insisteix, desesperat,
i ja vençut quan sembla que comenci.*

*Es el silenci, es la nit, es el grill
el pobre cor total i sol. No gosa
sinó insistir el amb ell, i altra cosa
no vol ni sap sinó el premi i perill
d'aquesta soledat on es reposa.*

Copioso, ma insistente e implacabile nella sua ascesi di poeta, López-Picó è veramente un « pobre cor total i sol », una totalità nella solitudine, « un amore che insiste, disperato » e che riposa nel pericolo del suo esser solo.

A partire dal 1917, e più vigorosamente nel primo dopoguerra europeo, anche in Catalogna si diffusero i cosiddetti « movimenti d'avanguardia » (Barcellona e Parigi si scambiarono uomini come Dalí, Picabia, ecc.) e vi furono tentativi futuristi, « ultraisti », « dadisti », e riviste come *L'Instant*, *Arc-Voltaic*, « Troçons », ecc. Benché molti giovani scrittori vi aderissero, i risultati concreti di tali movimenti non furono rilevanti: nei casi migliori si giunse, attraverso un'assimilazione feconda delle influenze esotiche, a una sostanziazione positiva; quella del Salvat-Papasseit, ad esempio, che tuttavia rimase un « mistico anarchico » alla Maragall, anche se compose, per scandalo del borghese, « calligrammi » e « parole in libertà » cubiste e futuriste (e con lui, morto giovane, poetarono « avanguardisticamente » il Junoy, il Foix, il Folguera, il Solé de

Sojo ed altri). Ma dal confuso travaglio « novecentista » emerse presto una personalità più forte di qualsiasi moda contingente, quella di Carles Riba (n. 1893), umanista squisito (ha tradotto Omero, Pindaro, Virgilio), critico e prosatore penetrante (allievo di Vossler e profondo conoscitore anche della letteratura italiana, ha introdotto la critica « ricreatrice » di De Sanctis) e anche, e soprattutto, lirico raffinato e geniale. La prima serie delle sue *Estances* (1919) era già un'opera classica, pur essendo modernissima. Una quarta edizione aumentata della stessa opera (Barcellona 1947, con prologo di M. Manent) conferma che, pur con influenze varie e identificabili (i greci, Petrarca, Ausias March, i metafisici inglesi, Valéry, ecc.), questo insigne poeta ci dà, in lucida forma, una personalissima interpretazione delle massime inquietudini del suo e nostro tempo: la lotta dello spirito contro i sensi e quella della parola poetica contro l'idea. Basti citare, a esempio e prova, due strofe di una delle *Estances* in cui, con avvio quasi petrarchesco e sotto una marmorea compostezza formale, palpita un anelito potente di superamento spirituale:

Ulls meus, ulls que viviu goluts damunt mon
[rostre,
per vosaltres la imatge d'Ella, dolça a ser-
és davallada al cor, i llum tan pia hi fa [var,
que ja no hi val l'or d'aquest sol que és
[gloria vostra.

Ulls meus, closos em fossiu amb porta de
[tenebra,
i el vostre esguard girat endins, de cara cor,
portant a la fidel imatge que no mor,
i a l'adoració que l'estreny, i a la febre,
aquesta coneixença tan viva del sentit,
tan corporal, però ja lliure de paura:
la mort faria de la bella carne pastura
sense que en tremolés la imatge dins mon
[pit.

Cultore della propria intimità, di « ciò che non muore — che morirà con me », il poeta ha saputo quintessenziare anche in liriche brevi lo stesso solitario panico, come in questa « tanka »:

Conec la flama
no a mi mateix qui hi cremo;
la gelosia,
no el vent antic que sembra
dins meu la flor nocturna.

Con le sue recenti *Elegies de Berville* (1947), composte nel luogo esilio a cui fu costretto dopo la guerra civile, Riba ha fatto fare alla poesia catalana un altro decisivo passo avanti; forse mai la vecchia lingua romanza di Ausias March e di Verdager aveva espresso tanta sottile passione della mente e dei sensi, tanto umano

dolore, in forma altrettanto serena. Maestro della generazione giunta a felice pienezza fra il 1930 e il 1936, a cui aveva impartito efficaci lezioni di un'estetica severa e senza concessioni al pittoreschismo folcloristico, ma che da lui era stata anche inevitabilmente avviata a un narcisismo cerebralistico che stava per sommergere con la sua gelidità i caratteri e le sfumature individuali, Riba tocca con quest'ultima opera, nata in ore drammatiche e in triste lontananza, un vertice di umanità che non può non impressionare anche la più giovane generazione, quella che ha vissuto le dolorose esperienze della guerra e del dopoguerra e perciò si accosta alla poesia con grave sentimento di religiosità e responsabilità. Un confronto anche superficiale fra i giovani poeti del 1930-36 (ad es. Salvador Albert, Ventura Gassol, Clementina Arderiu, F. Soldevila, Manent e altri) e quelli posteriori al 1946 ci dà immediatamente il senso di cotesta diversità, sulla quale soltanto la forte personalità del poeta delle *Estances* è riuscita a passare, genialmente rinnovandosi.

Fra i « nuovi » ce ne sono alcuni giovanissimi (come Joan Barat, Joan Peruchó, Jordi Sarsanedas e Jordi Cots) che, propriamente parlando, appartengono piuttosto al futuro che al presente. Ma altri, giunti già alla quarantina o quasi, rivelano una personalità piena e ricca, evidentemente maturata nel doloroso decennio di silenzio. Essi sono principalmente, a parer nostro, l'elegiaco Joan Oliver (autore di *Salò de tardor*), il fine neopopolarista Tomàs Garcés (*El caçador*), Joan Llacuna (*Aurora de l'Aragall*), J.V. Foix (*Sol i de dol*), Josep Romeu, Josep Palau Fabre, e tre altri che nel 1948 hanno dato alla poesia catalana tre opere di grande importanza: alludiamo a Joan Vinyoli, autore di *De vida i somni*, a Salvador Espriu, autore di *Cementiri de Sinera* e a Joan Teixidor, autore di *Camí dels dies*. Si tratta di poeti naturalmente assai diversi l'uno dall'altro e soggetti spesso a influenze varie (riconoscibili la romantica tristezza di Antonio Machado, il barocchismo di García Lorca, la metallica vibrazione dell'ultima poesia di lingua inglese, da Eliot a Auden, ecc.), ma che tuttavia respirano un'unica atmosfera di verità e misura, e in modi diversi tendono a liricizzare in sereno equilibrio uno stesso in-guaribile dolore:

car lentament ha madurat el cor,

come dice, in un bellissimo endecasillabo, uno di essi (Teixidor). Giustamente osserva Fernando Gutiérrez (nell'introduzione di una notevole *Antología de la poesía catalana contemporánea: Els contemporanis*, Barcellona 1947, alla quale rimandiamo i nostri

lettori che desiderassero conoscere più ampi dati e testi) che il poeta catalano, costretto dalla guerra a rompere risolutamente col passato, si è trovato di fronte all'uomo nudo e lo canta al difuori e al disopra di ogni regionalismo, con un doloroso intimo accento che attinge l'universale umano. A questo punto, logicamente, bisognerebbe mettersi a esemplificare, ma, per non dare ampiezza eccessiva al nostro rapido sguardo d'insieme, ci limiteremo a qualche altra osservazione conclusiva. Nessuno schema della poesia catalana sarebbe possibile se non si facesse parola delle altre due « provincie » della lingua catalana: l'antico regno di Valenza e le isole Baleari. Quanto al primo, bisogna pur dire che il suo apporto alla letteratura vernacolare è stato ed è poco rilevante. Se si eccettua il « patriarca » Teodoro Llorente, buon amico di Mistral e animatore di un certo movimento folcloristico che sopravvive tuttora per merito della società « Lo Rat Penat » e degli ormai fossilizzati « giochi floreali », e qualche tentativo di teatro popolare (quello di Eduardo Escalante, ad es.), Valenza rimase quasi del tutto assente alla « Renaixença » catalana dell'Ottocento, mentre continuava e continua a collaborare attivamente alla letteratura di lingua castigliana. Oggi un solo poeta valenzano ci sembra degno di menzione, il giovane Xavier Casp, che due volumi assai notevoli di liriche (*Volar*, 1943, e *La inquietud en calma*, 1945) hanno rivelato e confermato eccellente.

Ben altrimenti importante è invero il contributo delle Baleari, e in particolare di Maiorca, la luminosa patria di Ramón Llull, l'« isola d'oro » cara a Chopin e a Rubén Darío. E' stato detto giustamente che la Catalogna e Maiorca potrebbero incarnare l'eterno simbolo di Marta e di Maria: la sorella attiva, « progressista », e la sorella contemplativa, mistica. Maiorca partecipa (sia pure senza l'impeto dei catalani continentali, ma non perciò con minore intensità) alla « Renaixença » e, dopo vari tentativi di minori, si rivela e si trasfigura poeticamente nell'opera ammirevole del suo massimo lirico, il sacerdote Miquel Costa i Llobera (1854-1922). Costa è un classico nato: specchio radiante che riflette un mondo eccelsso, un ordine immutabile di sentimenti e di cose, una luce gloriosa che avvolge il cielo e la terra in totale e solidale serenità. Lo spirito di questo grande poeta neo-latino sembra perennemente avvolto in un'aria di purificatrice virtù:

*Damunt el front de la serra
bé pots, cor meu, reposar,
sospès entre cel i terra
sobre l'abisme del mar...*

Le sue strofe più famose, *El Pi de Formentor*, *L'Harpa*, *Temporal*, *La Vall* (a cui

si potrebbe aggiungere l'inno manzoniano « Nelle Catacombe di Roma » e quel commosso « Addio all'Italia » che è un atto d'amore indimenticabile), hanno una pienezza di ritmo e un'altezza di respiro senza confronti nella poesia catalana, e ancor oggi, dopo tante difficili esperienze che ci hanno reso ben più esigenti di quel che non fossero i nostri padri, conservano intatto il loro fascino. Basti rileggere l'inizio del celeberrimo *Pino di Formentor*, superbo « pezzo » d'antologia:

*Mon cor estima un arbre! Més vell que
[l'olivera,
més poderòs que 'l roure, més verd que 'l
[taronger,
conserva de ses fulles l'eterna primavera,
i lluita amb les tormentes que assalten la
com un gegant guerrer. [ribera*

*No guaita per ses fulles la flor enamorada,
no va la fontanella ses ombres a besar;
mes Deu ungi d'aroma sa testa consagrada
i li donà per trona l'esquerpa serralada,
per font l'immensa mar...*

L'influenza di Costa è stata naturalmente enorme. Dire di lui che fu un « caposcuola », non è sufficiente; in realtà egli è il poeta di Maiorca e tutti i poeti posteriori, non uno eccettuato, lo conoscono e lo venerano, non solo per la sua grandezza intangibile, ma anche perché a Maiorca pare che il tempo non passi e le mode letterarie più o meno esotiche che trascorrono a raffiche sulla Catalogna ed elettrizzano per un attimo la giovane generazione di turno, non giungono affatto nell'« isola d'oro » o non riescono a scuotere la chioma molte volte centenaria del pino di Formentor. Tutti i poeti maiorchini posteriori a Costa non fanno in realtà che seguire la strada da lui aperta, non come banali imitatori, s'intende, ma con la originalità propria di temperamenti lirici tanto accusati come quelli di Joan Alcover, doloroso e castissimo elegiaco, di Miquel Ferrà (m. 1944), di Bartomeu Rosellò (m. giovane nel 1937), di Joan Estelrich, di Alomar e Riber, e della poetessa ormai settuagenaria Maria Antonia Salvà, meravigliosa traduttrice di Mistral, spirito ingenuo e religioso, le cui liriche si raccomandano per un equilibrio incantevole fra l'arte più squisita e la più pura semplicità. Oggi ancora la « scuola di Maiorca » fiorisce con tutte le sue caratteristiche di chiarezza, tranquillità e misura classica e cristiana. Fra i poeti della postguerra i più dotati ci sembrano Miquel Dolç e G. Colom, ma parecchi altri sarebbero degni di menzione.

In conclusione, di fronte alla mirabile reflorescenza poetica della nobile lingua di Llull e di Ausias March, ci sembra più che giustificata l'affermazione di F. Gu-

tiérrez: «Cataluña puede confiar en su corazón». Come ben disse, infatti, uno dei patriarchi della rinascenza ottocentesca, il maiorchino Mariano Aguilò,

*Poble que sa llengua cobra
se recobra a si mateix.*

CESCO VIAN

Milano, Università Cattolica

OTTO SONETTI FRIULANI DI PAOLO FISTULARIO (TURUS)

Questo Paolo Fistulario non è da confondersi coll'omonimo autore della *Geografia antica del Friuli* (1775): si tratta di un suo antenato, nato nel 1587 e morto verso il 1630 (cfr. V. JOPPI, *Testi inediti friulani*, in «Arch. Glott. Ital.», IV, pagina 253). E' ricordato dal LIRUTI (*Notizie delle vite...*, IV, p. 392), dal CHIURLO (*Antologia della letteratura friulana*, p. 156), che ne pubblicò quattro componimenti, servendosi del ms. n. 346 della Comunale di Udine (copia non buona del codice Joppi 575), e da altri. Nel 1874 Vincenzo Joppi ne aveva pubblicato la traduzione friulana di «quattro sonetti di Francesco Petrarca», e nel 1876 ne aveva curato una ristampa.

Gli otto sonetti che ora vengono dati alla luce sono tratti dal codice Joppi. Vennero trascelti con puro criterio linguistico e, se vogliamo, per dare anche un'idea del gusto allora in voga tra i compositori di versi (').

Su due punti soltanto desideriamo richiamare particolarmente l'attenzione dei lettori, e cioè sulla tipica forma pronominale *ci* (= chi, colui che), la quale ricorre nei tre ultimi sonetti e di cui s'è alquanto parlato in «Ce fastu?», IX (1933), pagine 188-90, dimenticando però di rilevare che questa forma è comune anche nella zona di Verona ('). In secondo luogo sulla tipica finale in *-ai* (*buzzulai, tacconai*), che si riscontra nel n. 122 (').

103.

DI TURUS FIDEEL E S.S.S.

*La Tiarre zirarà, stint ferm lu cijl
E farà scuur plui tas lu biel soreli,
Ogn' un chu nassarà, nassarà vieli,
E la muart a nissun taiarà l' fiyl,
Pinemaij vivaran e signuriyl,
E l'hom no varà plui ce chu feveli,
Voo domblans no vorees chialass' in spieli,
E ce ch'è plui preseaat, sarà plui vijl,
I arbui laran in sù chu la ridrijs,
E si searà l'uve chu la faalz,
Vendemantsi lu fen a fros, a fros,
Lu vin si menar' a chias' in t'un cos*

*Si battaran in raas iust si chu i baalz
E lu cozaar starà biel sool in pijs,
Chu mai par mees o dijs
Io mi pueschi mudaa di chest volee
Di portaa simpri Amoor e STELLE mee.*

109.

DI TURUS ALA SOO S.S.

*Varan la Bocchie i humign in te coppe
E su l' chiaaf saran duquanchi scussaa
Chiaminaran chu i pijs inarboraa,
Chu lis giambis in spall' e i braz in groppe,
Varan in nembris duchi la chu s'intoppe
Ju dinchi incime i pijs sarà logaaz
Varan in deez ad un duquanchi taccaaz
E i comedoons cu i braz duchi faz di stoppe
La spale diestre sore l' chiaaf larà
E la zampe su l' pet a manizasi
Chun un voli d'un laas, e l' naas di là
L'altri voli sar' ad altr' a mostrasi
E ogn' un senze palpierijs sarà
Par chialaa simpri' e no podee siarasi
Vorà lu quel sintasi
E la panze varan duchi in te se[h]enne
Devant ch'io mi dismentij di..*

111.

DI TURUS A LA SOO S.S.

*J' ucciei laran sot agh' a faa l' so niyt,
Ju pes staran in tiar' a suazzaraa,
Su i arbui larà i buus simpri' a polsaa,
E l' laccai corrarà sclet, e spidijt,
Dut prin chu comenzaa sarà cumplijt,
E lassarà la simie di cuccaa,
Lassaràn i dottoors di domandaa,
E si larà garbaaz sun un sool piyt,
Si larà simpri senze nuie su l' chiaaf,
Portant' incime l' naas un chiapilut,
E duchi di quatri mees savaran sclaa,
Si giavarà dal nui' un gran cunstrut;
Lu ieur di duchi in chians sara plui braaf,
E sool un hom sarà paron di dut.
Lu maar sarà biel sut
E un chagadoor tignarà meens de zangule
Devant ch'io dismentij la me Anzule.*

117.

L'AFFAN DI TURUS A LA S.S.S.

*S'al si po piardi l' cuur senze doloor
S'al si po vivi senz'anim' in sen
S'al si po iessi alegr' e no vee ben
S'al si po contrastaa chu l' Dìoo d'Amoor
S'al si po laa di gnot senze lusoar,
S'al si po in aiar tignij vert un len
S'al si po staa in chest mont senze seren
S'al si po sirv' al pari ed' al so humoor
Anchi io mischin senze doloor porai
Vivi, legrami, e chiaminaa di gnot,
E chun un Dìoo tant grant fuars contrastaa
Ma s'al dut scorozaat lu pari i hai,
E la verde speranz' e secchi' un bot
La mee vitte serenne no po staa.*

DI TURUS PE S.S.

Duchi i humign credaran di iessi matz
 Ni pensarà nissun su 'l' sparagnaa
 Fazintsi 'l' piees lu miei credaran faa
 Ni pensarà nissun plui ai siee fatz
 Duchi credaran un di di iessi giatz
 Ni si pensarà mai di zij a mangiaa
 Duchi d'invia credaran simpri sudaa,
 Ni pensaran d'istat slizirij i bratz
 Duchi credaran, chu i muartz sein a

[durmi]

Ni pensarà nissun di vue a doman
 Duchi credaran tocchiaa lu cijn chu l' deet
 Nissun no savarà ce chu si sei seet
 E di possedi l' ben duchi credaran
 Ni pensaraa nissun dal maal fuij
 Credaran duchi vaij
 E si vuarirà prest dal maal chu spelle
 Devant chu Turus lassi la soo Stelle.

DI TURUS PE S.S.

Inferarà l'oresim ju chiavai
 e buttarà i Anei un marangon,
 Farà cassis e banchs ci faas chiarbon,
 e farà l'art dai sclaa un buzzulai,
 Farà lu colazar un tacconai,
 di squarari un libraar sara tas bon,
 Vendara libris simpri un zintilon,
 e farà lu Signoor un badanaai,
 Farà ci vent chiandelis lu fornaar,
 e farà ben la grass' un dai chiapieci,
 e farà l' chiappellaar un tellaruul,
 Farà lu sent (*) un chu sei blavaruul,
 d'un zoiglij la blave sarà l' miei,
 e vendarà zoiei un pillizzaar,
 Ci faas lu chialderaar
 Larà cridant bie veij, piz, e curdelle,
 denant chu Turus lassi la soo STELLE.

DI TURUS LU STAAT E S.S.S.

Al è ci ten chu sei felijz un biel,
 Altris ogni gran rich clamin biaat,
 Pensaar altris, ch'un dot fos in bon staat,
 E content, ci command' achest, e chel,
 Altris cerchie l' veer ben in tal vassiel
 Altris in matz chiatte felicitat,
 Altris in vedee sò chest chiamp, chel praat,
 Altris in vee penachs su pal chiappiel.
 Altris chiatt' a la vuerre l' so content
 Altris in paas vorès staa simpri mai
 Al si chiatte ci zueje, e gnot, e di
 Jo sool chiatt' in duquant sino travai
 E so stoi maal a chi, stoi piees chuli,
 E plui, ch'io l' fui, plui scontri l' mio

[torment.

Tant chu par finiment
 Altri no manchi' a dam' ogni dolor
 Si nò ch' anchi in tes Stellis no se Amoor.

DI TURUS LU TORMENT E S.S.S.

Jo vijf, e puur soi muart mül botz a l'hore,
 Jo chimin', e stoi ferm simpri ni mai,
 Jo rijt, e chianti simpri, e simpri vai,
 E soi vuarp, e puur voot la mee Signore;
 Stoi san dal chiaaf ai pijs, e Amoor mi

[fore,

Jo stoi simpri in legrezza, e un ben no hai,
 Simpri m' inglavi, e no sint mai travai,
 E in cijn, e in tiarre stà ci m' inemore,
 Jo sori simpri e mai non hai un pinsijr,
 Jo mi glaz' in tal fuuch, art in te glazze,
 Soi tormentaat, e no doi un suspij,
 Simpri un mi passe l' cuur, e mai mi

[mazze,

Jo vorès vivi, e vijf maal vultintijr
 E m' insegn' a chiantaa ci non sa strazze,
 Jo mi neij in bonazze,
 E no vuei bevi, e puur la seet mi spelle,
 E dut chest io patis par unne Stelle.

GIOVANNI B. CORGNALI

Udine, Biblioteca Civica

- 1) Di questo genere di esercitazioni abbiamo esempi anche anteriori. Si vedano, ad esempio, i *Cinque sonetti del secolo XVI* (Udine, 1942), editi per nozze Carletti-Cattolano.
- 2) Questo ci non era stato rilevato dallo Joppi, il quale nel terzo sonetto petrarchesco erroneamente scriveva: «Benedet cui (recte ci) i siee doons raconte intjrs». Non era però sfuggito al LORENZONI (*Un poeta friulano del cinquecento: Joseffo Strassoldo*, Udine, 1924, p. 15), che vi vedeva una variante di *ce* (*xe*) «ciò».
- 3) Cfr. «Archivio Veneto», LXXIII (1943), p. 175; «Patrie dal Friul», IV, 1949, n. 2 (15-31 genn.).
- 4) Cancellato: l'marzaar.

WOLFANGO GOETHE
 TRADUTTORE E CRITICO
 DELLA «VITA» DEL CELLINI

E' noto che il riconoscimento artistico della celebre autobiografia di Benvenuto Cellini è una scoperta di Giuseppe Baret-
 ti (*): l'implacabile Aristarco, infatti, il fiero e bellicoso polemista della «Frusta letteraria», il ricercatore d'un nuovo stile della prosa italiana, fondato sull'ordine naturale della frase e nettamente opposto all'artificioso periodare dei letterati e dei pedanti, leggendo le pagine della sciolta, corsiva e incondita Vita celliniana, non poteva non intravedere, in questa, la presenza ideale d'un alter ego, nato per benignità di fortuna nel classicistico e letteratissimo secolo XVI. Secondo il Baretti, dunque, il Cellini avrebbe già risolto, duecent'anni prima di lui, il problema della nostra prosa: onde, appunto, l'esaltazione che dello scrittore fiorentino fece il critico piemontese, dichiarandolo «il maggior maestro di stile che s'abbia l'Italia» (*). Tale

esaltazione continua, ed anzi aumenta e si approfondisce, in età romantica, appunto perchè i romantici si travagliano intorno al medesimo problema, cui s'era affisato il Baretti: il problema d'una prosa nuova, facile, popolare, spontanea, della quale il Cellini sembra essere, veramente, l'esponente più chiaro e perfetto.

E' facile ora, per noi, scorgere i limiti di tali valutazioni critiche: è facile dimostrare come l'aspirazione precipua del Cellini, lungi dal rivolgersi all'equivoco e, direi, *prefuturistico* ideale di un'assurda anarchia grammaticale e sintattica, si dirige, al contrario, alla meta suprema del decoro letterario, della disciplina stilistica, del *lucidus ordo* formale, coerentemente ai fondamenti essenziali della poetica umanistica e rinascimentale. L'immagine d'un Cellini *hâbleur* (*), incolto e rozzo, che detta la sua *Vita* alla buona, mentre scolpisce, ad un garzone ignorante ancor più di lui, è un mito della critica ottocentesca, che non si può ormai accettare in alcun modo. La poetica del Cellini — come si può ricavare dalla lettura attenta della sua opera — è nettamente antiromantica: né una certa incompiutezza di dominio sintattico ed un solo approssimativo e parziale ossequio dei canoni grammaticali, quali si ravvisano nella prosa celliniana, possono farci dimenticare la tendenziale natura *letteraria*, e non già grossolana e popolare, di questa; o indurci a sbagliare nell'apprezzamento estetico della *Vita*, la cui singolare, incomparabile bellezza di autentica « epopea » in « tre cantiche » (Roma, Parigi e Firenze), come ben disse Enrico Carrara (*), — deriva non già da irriflessa e fortuita immediatezza di dettato, bensì dalla consapevole costruzione di episodi e di storie, dalla lirica rievocazione e stilizzazione di vicende e, soprattutto, dal raffinato e profondo gusto d'arte, in essa manifestato.

Tra la fine del secolo XVIII ed i primi anni del secolo XIX, la *Vita* del Cellini ha un lettore ed ammiratore d'eccezione: Giovanni Wolfango Goethe, il quale, reduce dal viaggio in Italia, si innamora dello scrittore fiorentino e si mette a tradurre il suo capolavoro in lingua tedesca. La traduzione fu compiuta tra il 1795 ed il 1797 e comparve a puntate nella rivista « *Horren* », fondata, proprio in quel torno di tempo, dal suo amico Schiller. Nel 1803 la traduzione veniva ripubblicata, in due volumi, a Tubinga, con l'aggiunta di un'Appendice (*), la quale doveva servire, soprattutto, al lettore tedesco, per far conoscere la personalità umana ed artistica del Cellini e, più largamente, l'ambiente ed il panorama storico-spirituale del secolo XVI. Nell'*Epistolario* di Goethe si leggono, anzi, alcuni interessanti lettere a Schiller, di

questo periodo, che accompagnano e commentano il lavoro di traduzione, e ci mostrano l'interesse e la simpatia, suscitati nell'animo di Goethe dallo scrittore italiano. Tolgo da queste lettere soltanto un significativo accenno: « Mi sono divertito di cuore alla fusione del Perseo. L'assedio di Troia o di Mantova non potrebbe essere avvenimento più importante e non potrebbe essere raccontato con più *pathos* che questa storia » (*). Dove è da notare come il Goethe ben coglie il carattere costante dell'ottica artistica celliniana, che è quello, appunto, di dare un colorito eroico, epico, grandioso, ad ogni avvenimento od episodio della *Vita*, in modo che da questa emerge, gigantesca ed *ismisurata*, la *virtuosa* ed *unica* figura del protagonista, « il primo omo del mondo » (*).

Dalle lettere apprendiamo ancora che il Goethe aveva intenzione di scrivere una piccola biografia del Cellini: ma questa non fu mai ultimata o, piuttosto, si ridusse all'*Anhang*, apposto all'edizione di Tubinga.

Queste sono le notizie fondamentali sull'attività *celliniana* del grande poeta e scrittore tedesco; ma ora dobbiamo chiederci perchè il Goethe si sia accostato con tanto amore al Cellini, e con quale spirito abbia tradotto la sua opera e scritto su di lui. Diremo subito che al Goethe il Cellini è apparso uno degli spiriti esemplaristici e simbolici del nostro Rinascimento: se la posteriore critica romantica si compiacerà troppo spesso di ipostatizzare le principali figure di un'epoca, onde chiedere a quelle la rivelazione dello spirito, del *genio*, del carattere interno di questa, — possiamo affermare che qualcosa di simile si trova già in Goethe. Il quale — a torto od a ragione, a noi qui non spetta di giudicare — scorge nel Cellini l'incarnazione piena e perfetta dell'anima rinascimentale, e di quell'*universalità* di attitudini e di esperienze, che ne era alle radici: quella congenialità ideale, che il Goethe sentiva di avere con i grandi spiriti della Rinascenza, si manifesta in modo limpido nel suo affetto per il Cellini. E poco importa che il Cellini, nella raffigurazione che ne fa lo scrittore tedesco, sia, per così dire, un Cellini goethiano e faustiano: ma non era forse, un Cellini *barettizzato* quel Cellini che *Aristarco* ci aveva tratteggiato alla brava, nella sua « Frusta »?

Il Cellini di cui parla Goethe, è, dunque, un Cellini preromantico, figlio dello *Sturm und Drang*, ricercatore ansioso di una più alta verità umana, irto di conflitti interiori: fremente in lui e lo tormenta con il cilizio del dubbio, lo spirito inquieto ed agitato di Faust. « Il nostro eroe, scrive il Goethe, ha sempre davanti agli occhi l'immagine della perfezione morale, cosa cui non può giun-

gere. Come esige la stima esteriore degli altri, così brama di sentire interiormente stima di sé, e con tanto maggior ardore in quanto che nel riandare le opere della propria vita osserva sempre più attentamente il grado di gravità degli errori e dei vizi umani. Fa meraviglia come nella circospezione con che scrive la propria vita, cerca d'ordinario di scusarsi, e studia di conciliare la sua opera colla regola della morale esterna, della coscienza delle leggi civili e della religione...⁽¹⁾.

Qualcuno potrà rifiutarsi di riconoscere il Cellini, attraverso questi lineamenti che gli attribuisce il Goethe. Questo Cellini penso della legge morale, questo Cellini illuminato da un ideale di perfezione cui cerca di uniformare, e sia pure tra lance e strali, la sua intera vita, può anche dirsi un Cellini antistorico ed utopistico: ma non sarà, forse, piuttosto, da considerare il Cellini presentato da Goethe come una spia, un documento dello spirito del poeta tedesco? E ritrovare ed intravedere, nella fisionomia di quello, in ultima analisi, la fisionomia interiore di questo? Benvenuto Cellini, insomma, come Cesare Borgia per la fantasia e per la passione della tecnica politica del Machiavelli, diventa un mito attuale della personalità goethiana, impregnato, perciò, dei dissidi, dei tormenti, delle passioni, delle ansie, onde quella era travagliata. Alla luce di questi avvertimenti, noi dobbiamo considerare la valutazione goethiana del Cellini: e comprendere lo spirito profondo con cui il Goethe si accinse alla traduzione celliniana; e se questa non sempre — come ha notato Emilio Teza⁽²⁾ — può dirsi un'opera perfetta, ciò è dovuto al testo italiano scorretto ed approssimativo della *Vita*, su cui il nostro traduttore dovette fondarsi: che per l'edizione critica bisognerà attendere, come si sa, quella del Bacci, del 1901⁽³⁾. In ogni modo, la traduzione goethiana ha divulgato ampiamente la conoscenza d'un nostro classico nel mondo tedesco, ed ha ben contribuito alla fortuna europea del Cellini, nel periodo del Romanticismo ottocentesco.

Sull'*Anhang* goethiano sarebbero da fare ancora delle osservazioni: e notare, per esempio, come, nel parlare d'un Cellini avventuriero (motivo su cui poi insisterà anche il De Sanctis⁽⁴⁾), e nel vedere nel Rinascimento un'età turbolenta di sfrenato, ribelle, eslege individualismo, di fosche vendette e di oscure persecuzioni («in tempi cosiffatti di lotta generale, egli scriveva, l'uomo agile e forte si mostra pronto armato di spada e di pugnale... Ogni viaggio è una guerra, ed ogni viaggiatore un avventuriero armato»⁽⁵⁾), — il Goethe indulgeva ad una concezione di maniera, decadentistica e — direi — prenietszschiana

del nostro Rinascimento: poiché quello hobbesiano *bellum omnium contra omnes* non ha riscontro nella realtà effettiva del secolo XVI ed è, soprattutto, un portato dell'individualismo romantico e goethiano. Ma, assai più di queste note negative della valutazione goethiana, ci interessa l'incondizionato elogio che il Goethe fa, in un altro punto, del Cellini: omaggio di un grande artista ad un altro artista, indice di quella più profonda vicinanza spirituale, in cui gli spiriti magni si sentono affratellati, in una sorta di Pantheon sovrumano. Gli individui come il Cellini, osserva il Goethe, «possono riguardarsi come antesignani intellettuali, che ci appaiono con potentissima evidenza tutto ciò che spesso sta scritto a deboli ed impercettibili tratti in ogni cuore umano. Ma il Cellini per l'universalità del suo genio è chiamato più propriamente alla rappresentazione della classe degli artisti»⁽⁶⁾. Così concludeva il Goethe: e ben coglieva la sostanza intima e profonda di un autore, di cui come di pochi altri si può dire che l'anima della sua anima, il cuore del suo cuore, siano costituiti, essenzialmente, dalla suprema religione dell'arte.

BRUNO MAIER

Trieste

- 1) Cfr. *La Frusta letteraria*, a cura di LUIGI PICCIONI; Bari, Laterza, 1932, vol. I, pp. 85-8, 203-4 e *passim*.
- 2) *Ibidem*, vol. I, p. 86.
- 3) La definizione è di ALFREDO DE MUSSET, *Théâtre complet* di A.D.M., texte établi et annoté par MAURICE ALLEM; Paris, Bibliothèque de la Pléiade, s. a., p. 59.
- 4) *Introduzione a La Vita* di B. C., Torino, U.T.E.T., II ed., 1944, p. XXVII.
- 5) Fu tradotta in italiano e pubblicata insieme alla *Vita* nell'edizione Pomba di questa (Torino, 1852, vol. II, pp. 353-80): da tale traduzione desumiamo le nostre citazioni.
- 6) Cito da DIEGO GAROGLIO, *W. Goethe e il Cellini*, in «Il Marzocco», V, n. 44, 4-XI-1909, p. 4.
- 7) *La Vita* di B. C., introd. di LEONARDO BORGHESE, Revisione del testo a cura di CARLO CORDIE; Milano, Martello, 1944, vol. I, p. 12.
- 8) *Appendice cit.*, vol. II, pp. 374-5.
- 9) Cfr. *La "Vita" di B. C. nelle mani del Goethe*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1894-95, t. LIII, s. VII, t. VII, disp. III, pp. 299-307.
- 10) Firenze, Sansoni.
- 11) *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di B. CROCE; Bari, Laterza, 1912, p. 147.
- 12) *Appendice cit.*, vol. II, p. 374.
- 13) *Ibidem*, vol. II, p. 372.

SUL CANTO POPOLARE FRIULANO

Presentemente e fuori della regione il canto popolare del Friuli è conosciuto ed apprezzato quasi esclusivamente attraverso il tipo «villotta». Di tutti questi componimenti, moltissimi, che corrono sulle riviste, pubblicazioni e bocche di cantori nel

Friuli, benché tutti dialettali, sanno di artificio letterario e musicale ottocentesco e popolareggiante, anche se belli e ben fatti, accanto a tanti altri di puro stile popolare.

Ritengo quindi, a fine di pervenire ad una prima condizione di conoscenza relativamente esauriente e proficua, che sia assolutamente necessario e proprio oggi:

1) Tracciare una storia datata e ragionata del modo di cantare in armonie della villotta friulana, così da poter scindere il genere popolare dal popolareggiante e con certezza di origini, di date e di tecnica;

2) Operare parimenti per i testi poetici dialettali relativi;

3) Fare una raccolta coscienziosa, trattandoli alla stessa stregua delle villotte, di tutti i canti monodici friulani, melodia e testo cantato, dei quali tuttavia alcuni molto belli e originali sono a nostra conoscenza, quali: *ninna-nanna* (*Sdrindulaile*), canzone allegra (*Se iò vès di maridamì*), pastorale (*Staimi atenz, staimi a sinti*), ecc.;

4) Fare una raccolta coscienziosa, e sempre con lo stesso criterio e metodo, di tutte le melodie di danza vocali e strumentali e degli strumenti musicali popolari stessi, i quali sono stati in uso e ancora si possono trovare nel Friuli; coi nomi, l'origine e la loro struttura e musica relative, e ciò anche riguardo ai nomi, all'origine, ai passi, alle figurazioni e alla struttura delle musiche delle danze medesime.

FRANCESCO B. PRATELLA

Ravenna

TRE FIORI LADINI

LA PROCESSION DALS MORTS

*Eu sômgiat: ün lō sulvadì
sul e trist, sco our dal muond,
grischa tschiera sün la terra,
nibel grisch a l'orizont.*

*In la mezza glüsch confusa
gniva, stran'appariziun,
da sumbrivas üna lunga,
mâ glivronta processiu.*

*Quellas davant mai passaivan
fraidas, mütas, am guardond
cun l'öglida 'indefinibla
dad ün esser moribond.*

*Sün la fin, cura tratgnair
nu podet plü ma schmordüm,
eu vèzzet, tratt'aint da nair,
a passar ma giuventüm.*

PEIDER LANSEL

Sent (Engadina)

O RIE DESTIN

*Ié ulësse che al mont duc savëss
cun ce forza custanta ch't'è amà,
che i tēmps ch'à da uni semiëss
dant a'n cheder ti mus adurà;*

*ch'ti belëza che trueps 'ncantéa
sparpaniëss si linëus per for,
sc'ch'l surëdl ch'sciauda y'nruséa
nosc dis cun si lampa ch'ne mor;*

*y che giut su-i parëies smagéi,
su la ruines d'etëies passédes,
se mustress ti figura a fe udëi,
la pascions ch'è 'ntlëuta purvédes*

*y 'l turmënt che chësc cüer à patì
a ne vëster mei cuntracambià.
Ma chi, di-me, unirà a 'lnresci
y 'l linguasc de mi versli 'ntëndrà?*

*Ce destin! Per te ne for-i nia,
ce ch't'foves per me degün savrà,
y su la fossa ch'me stlusc chieta via
me 'l ciof d'abandon crëscerà.*

MAX TOSI

Bressanone

PERAULIS DI ZOVIN MUART

*Da la ciera 'i sòi nassüt
quatri brancs par cuna:
fueis, preait par me,
ch'i no torni a nassi.*

*'I vevi il colour da la ciera,
il me vuli al era
l'alba ta la roia resinta.
Ta la ciera 'i torni.
'A gotarà l'alba indoiada
ta chistu marmul blanc.*

*Intor da mé iet
fin ta l'ultin respir
intor dal me iet blanc
mé mari a mi dizeva:
La vita ti ài dat,
ti daves, encia la mé muart,
ma la mé muart
no val la to vita.*

*'A era par distin la mé vita
un sofli amar
di vinc primaveris e vinc istàs.*

*Cuiërzimi, blanc marmul,
ma sinti enciamò 'i vuei
li vous ch'a son ta l'aria.
'A sighin ta l'aria scleta
i mé cumpains tai ciasai di sera.*

*E ogni sera 'i torni
cul sun di un sivilòt
dongia la stala, ta la cuzina blancia
dai mes vinc ains.*

NICO NALDINI

Casarsa

CARDUCCI E LA CARNIA

(continuazione)

Pertanto, in forza della proposta interpretazione, ci sentiamo di affermare che, per quanto riguarda i versi considerati, il Carducci abbia compreso l'anima della Carnia; ch  se anche, con ogni probabilit , la leggenda da lui raccolta non ha che lontanamente inconscio tale significato — ma in qualche modo, certo, lo contiene —, tale velata allusione rispecchiano con adeguata sobriet  di toni anche i versi del poeta, pur accentuando e chiarendo con un particolare di suggestivo valore sentimentale la sua intima significazione. E, appunto per ci , possiamo affermare che egli fu in grado di comprendere — e sia pure entro certi inevitabili limiti — l'anima tutta del Friuli, che   particolarmente integra in quella sua parte montana. Lo fu, certo, anche se il primo titolo da lui messo al *Comune rustico* fu: *Senza storia*: e grosso errore sarebbe stato conservarlo: ch  nessuno   senza storia. Infatti, essendo la vita divenire, ci  superarsi continuo delle cose, si pu  osservare che non gi  solo la Storia (scriviamola cos , tanto per intenderci)  , hegelianamente, costruita dalla guerra, ma che la guerra stessa — nella sua pi  generica (e saremmo tentati di dire pi  esatta) accezione —   l'essenza e il volto del divenire degli uomini; il quale, pertanto,   tutto storia di eguale rilievo, sia esso costruito da guerre cruente o incruente, poich  tra esse non c'  che una apparente diversit , e di eguale contenuto, in quanto sempre vittorioso risultato di dialettiche opposizioni. Errato quindi sarebbe stato, comunque potesse intendersi, chiamare senza storia la gente del rustico comune, la quale, a parte il fatto che anche troppo ebbe a che fare con quel mostro che   la storia con l'esse maiuscola, se non per offendere, per difendersi almeno, ha tutta una sua vera storia, e sia pure senza capitoli strepitosi, ma densa perci  di significato e di insegnamenti, una storia che palpita e vive della « rustica virt  » della serena, laboriosa gente nostra, legata in tanta parte ancor vivamente allo spirito di quella civilt  comunale, in cui   il sigillo ancor vivo della nostra celticit .

Alieni infatti da utopistici e di necessit  spiritualmente sconnessi imperi, i Celti non superarono la forma politica della federazione di piccole citt : la citt  per essi — come un tempo gi  per l'aurea Grecia la $\pi λις$ — era tutto: e vivevano d'amore e d'accordo, senza bisogno di imperi spropositati e accentratori, sommergenti nel loro astratto livellamento la personalit  delle singole « nationes ».

Nel *Comune rustico*, di tra lo spettacolo della natura alpina — fredda l'aria friz-

zante, terso il cielo sulla smeraldina erba dei prati — al poeta appare, in un velo di ideale trasfigurazione, un'ombra di questa storia gi  vecchia, e pur sempre nuova nell'animo sostanzialmente immutato di questa forte gente dei monti. Non diavolerie grottesche, non saghe — esasperazione del nordico gusto del bizzarro — egli vede, e sente sani propositi di fratellanza e di pace. E, in questo, vanno d'accordo la particolare posizione del poeta nella letteratura — intesa a rivendicare classicamente sereno tutto ci  che fosse italiano — e la stessa sua, qui, felice intuizione della posizione etnica e storica del Friuli — legato per tanta parte (come per tante altre slegato) alla grande anima mediterranea: e, ancora, qui riappare lo stesso motivo che abbiamo notato, poco fa, nella poesia *In Carnia*. Vorremmo, a proposito, osservare che, mentre nel *Comune rustico* il poeta arriva, quasi, a immedesimarsi del significato della nostra storia — superando felicemente l'errore di cui abbiamo discusso —, nella poesia *In Carnia*, invece, egli comprende la bellezza ingenua della nostra leggenda e della semplice anima carnica, ma la intuisce, nel contempo, irrimediabilmente, in tanta parte, esterna al suo cuore, perch  non riesce a riviverla con la stessa semplice ingenuit  del nostro popolo: cosa che, del resto, a nessun poeta che sia anche colto pu  riuscire, poich  la semplicit  dei poeti   sempre meravigliosamente complessa. Cos  egli, entrato (poich  la comprensione esige una almeno puntuale interiorizzazione) nel nostro spirito senza potere confondersi con esso, sentendo la bellezza di questa rustica anima, l'ha echeggiata, nel rivivimento della nostra leggenda, commosso: o addirittura nostalgico? giacch , forse, quelle care fantasie gli parlavano la voce della Versilia lontana, poich  la voce del popolo   sempre, dovunque, la stessa, nel suo intimo significato. E' per questo che egli piange, sulle rovine della sua distrutta ingenuit  fantastica, di fronte alla nostra leggenda, che a prima vista sembra giustificare male tali rimpianti, suscitandoli fuor di luogo, o per lo meno mettendoli in cos  forte distacco da essa, da far supporre (o sentire) la sua rievocazione come un mero freddo gioco di retorica, che serve al poeta solo per sue soddisfazioni personali.

E noi vorremmo ora ancora chiederci se, trattandosi di un poeta non friulano, dovremmo ricercare la sola comprensione per lui possibile dello spirito nostro, che a noi pare abbia raggiunto, e questa esaminare e valutare, o piuttosto esigerne — cosa che ci pare assurda — prima ed invece dell'interpretazione di se stesso attraverso l'anima del Friuli (cosa che, in via generale e per ogni argomento, fanno tutti i veri poeti),

l'interpretazione ciecamente obiettiva che dovrebbe essere — ma neppure è — propria dello storico soltanto. E' vero che, per noi che ci siamo nati, più importanza — sentimentale — ha la seconda: ma non di tanto inferiore dovrebbe essere la prima, ove si pensi che, in fondo, è un bell'onore per noi che si sia compiaciuto, lui tra pochissimi, di cantare e di vivere la nostra storia. E ci si permetta anche di osservare che, se lo fece, era assurdo — che interesse poteva per lui avere? — che per mera soddisfazione retorica o erudita si cimentasse in tali argomenti, poichè ben poco a ciò potevano servirgli, e, d'altronde, anche ai fini della polemica classicistica e pagana (cui sembra in parte riallacciarsi la seconda parte della poesia in questione), assai poco valevano: senza contare che, ormai, anche i carducciani giovanili bollori di tale polemica erano di molto già sbiaditi. Resterebbe, è vero, il motivo soggettivo che allontana un po' il nostro interesse da tale rievocazione della nostra leggenda: ma questo già abbiamo esaminato, concludendo che esso si risolve in una accorata tristezza di non poter entrare nella semplice anima di chi vive ancora quella leggenda, di non poterla sentire con la certezza di una verità, restando interamente, e non per un attimo solo (come qui accade al poeta) — in tale semplice mondo che, se dolcemente lo commuove, è certo — ripetiamo — che, in qualche modo, è stato da lui compreso.

Ma torniamo al *Comune rustico*. Nello scenario già descritto, mentre il console intende ad opere pacifiche, ed esorta i più forti a difendere, ove occorra, il loro piccolo mondo di lavoro e di pace, a queste sue parole, le donne trepidano, con soave terrore nei dolci sguardi — come la longobarda Ermengarda alla vista del sangue del cinghiale ucciso da Carlo — e non trovano altro conforto che chiedere aiuto alla divinità, nel nome di Maria: di quella Maria che Carducci, negli ultimi anni, dovè certo intuire — anche se mai, forse, giunse a venerarla da credente — essere la più grande espressione della carità perdonatrice di Dio (che è la più bella dote della religione cristiana), se nella *Chiesa di Polenta* assunse l'Ave Maria a espressione significativa della moderna spiritualità, nata dalla fusione del popolo latino col germanico: fusione di cui è vano ricercare se fu o meno opportuna, poichè, in quanto avvenuta, come tale deve prendersi e valorizzarsi per positiva. E tante volte, rileggendo quella poesia, abbiamo pensato se non poterono forse, in qualche modo, essere stati i sia pur pochi contatti che il poeta di Serravezza ebbe con la rude ma sentita religione dei nostri uomini, con quella dolce — anche se talora un po' superstiziosa... — delle nostre donne, a fargli comprendere che, ormai, nuova era la

religione cristiana, e con essa il Comune e tutto ciò che ad essi è legato o li continua, e antica e fredda e morta la pagana che, come classico, egli avrebbe voluto veder rivivere. E, del resto, il *Comune rustico* si chiude con un promettente, significativo splendore, nell'alto, del « sol di mezzodì », segno di civiltà già forte, e ancora lontana a perire: poichè, come altrove vorremmo provare, la natura per Carducci è, quasi sempre, linguaggio dell'anima.

Vorremmo inoltre far notare che, in ambedue le poesie, il paesaggio è dipinto con una nitidezza di tinte che non ha nulla da invidiare al colorismo dei pittori veneti: caratteristica, questa (è vero), generale della poesia del Carducci, ma che non poteva certo venirgli dalla patria Toscana, essendo, invece, uno dei suoi più notevoli accenti di nordicità: e che pertanto bene si presta a interpretare le nostre cose.

Ma finora abbiamo visto solo gli argomenti a favore dell'interpretazione carducciana dello spirito nostro: interpretazione che generalmente è, a nostro avviso, buona (o pecchiamo di ristrettezza di vedute?). Tuttavia è innegabile che in noi friulani il gusto — di schietta, se non esclusiva, marca nordica — del misterioso e del leggendario, è molto più forte — se anche non tanto più tenebroso — di quanto sia riuscito a renderlo il Carducci nella sua poesia. Ma di questo ci sono due ragioni e attenuanti: in primo luogo, che egli, come classico, intendeva sistematicamente limitare, almeno, ogni eccesso di nordicità, nei motivi — come quello della nostra leggenda di *In Carnia* — che da questa prendeva; poi, che la pace dei nostri monti risvegliava in lui, per contrasto, troppi ricordi, così da impedirgli di fissare la sua attenzione poetica solo su tale motivo, sospingendolo, invece, a dimenticarsene quasi, per seguire la onda troppo forte dei personali rimpianti. Ma che farci?: egli non era un friulano, cui la pace stessa dei suoi paesi avrebbe potuto, se non sanare, attutire almeno le cure dell'animo. Perciò la leggenda di *In Carnia*, pur viva e sentita, più che per se stessa, vale in quanto serve al poeta, romanticamente (anche se per un motivo che si ricollega in parte al « desiderium » nostalgico della paganismà classica) angustiato dalle nebbie del ricordo, così che essa diventa espressione di questa posizione dell'animo del poeta, e accresce il valore della poesia — che è sempre di intuizione individuale — ma limita quello che per noi può avere questa pur bella rievocazione, che per questo resta in tanta parte, se ben non la si guardi, esterna al nostro cuore.

Ma del resto, se pretendessimo diversamente, forse esigeremmo troppo: nessuno, infatti, può veramente comprenderci dall'esterno, senza essere nato ed avere vis-

suto la nostra vita qui, ove la terra stessa e ogni cosa all'intorno parla la antica e infinitamente ricca storia del nostro popolo; che è anche, in parte, quella stessa di ciascuno di noi, della nostra intima vita, del nostro vario destino.

EMILIA MIRMINA

Udine

PUBBLICAZIONI

Il critico e poeta friulano Ercole Carletti, pubblicando due « veri capolavori di poesia popolare » di Pietro Zorutti (1792-1867), scriveva: « L'edizione delle poesie scelte di P. Z., che si sta ora preparando, col liberare il suo lascito dalle parti ormai cadute fuori della nostra sensibilità e dal ciarpame deteriore che soffoca e nasconde gli schietti lineamenti del Poeta, gioverà certamente a rinverdire e, direi, a rifondare nella coscienza dei friulani l'apprezzamento della sua opera » ("Ce fastu?", Udine, XVIII, 1942, p. 76). Non realizzato il disegno dal Carletti, perché egli dolorosamente scomparve anzitempo, i criteri da lui riassunti non potevano non esser tenuti presenti nel metter vicino questo volume: PIETRO ZORUTTI, *Poesie scelte*, a cura di Gianfranco d'Aronco (Udine, « Avanti cul brun » editore, 1949, pp. 166), or ora venuto alla luce, grazie all'iniziativa veramente coraggiosa del benemerito Arturo Feruglio. Esso è la VII edizione zoruttiana, seguendo quelle di: Mattiuzzi (1828), Murero (1836-37), Vendrame (1846-47-57), Bardusco (1880-81), Delle Vedove-Cosmi (1880-81-82), Bosetti (1911-12). Il volume, che si presenta in veste lussuosa, contiene parecchie illustrazioni, anche a colori, saporoze e intonate quasi tutte, dovute a Fred Pittino. La scelta è dello scrivente, che qui non può parlare di sé. Piuttosto vuole riproporsi la domanda: Qual è il motivo della mai diminuita vitalità e attualità dei versi zoruttiani? Pochi autori hanno saputo cantare con tanto felici note il sorriso e la mestizia delle stagioni, con tanto delicate parole l'amore per una fanciulla, con rime così calde e sincere la gioia del focolare domestico, con tanto sa-

poroso umorismo i lati più risibili della vita. C'è nella lira di P. Z., poeta della natura, una corda sempre pronta a vibrare: di fronte alle bellezze del creato, egli si commuove e piange, o esulta e ride, come un eterno fanciullo. Scrivendo parole d'amore, accennando ad affetti familiari e rievocando momenti trascorsi nella pace della sua casa, è pure la sua anima che parla. E rappresentando episodi burleschi, il suo riso è schietto e prorompente, tale che suscita anche in noi la risata cordiale e irrefrenabile. La premessa ignora recenti articoli, violentemente anti-zoruttiani, dovuti ad autori, che altri titoli non presentano, per ora, all'infuori di quello d'essere « giovani ». (Veramente, talora l'esser giovani non è un merito, ma un'attenuante).

ALTRE ADESIONI

Luciano Anceschi, Milano; Siro Angeli, Roma; Stefano Bottari, Catania; Giacomo Devoto, Firenze; Vincenzo Errante, Milano; Joseph G. Fucilla, Evanston (Illinois); Mannel Hahn, Chicago; Julio Lago, Lugo (Galizia); Pattie B. McIntyre, Chapel Hill (North Carolina); Clemente Merlo, Pisa; Walter Panzar, Zurich; Marino Parenti, Firenze; Ferdinando Pasini, Trieste; Luigi Suttina, Roma.

PREMIO « TESAUR »

La commissione giudicatrice del Premio « Tesauro » per la migliore composizione poetica in lode della lingua friulana (cfr. a. I, p. 32), composta da Antonio Baldini, Diego Valeri e (per la rivista) Gianfranco d'Aronco, esaminate le poesie pervenute, pur apprezzando i pregi contenuti in alcune di esse, ha deciso, in base all'art. 7 del bando, di non assegnare il premio, non avendo le composizioni concorrenti raggiunto, a giudizio della commissione, una espressione artistica notevole. Da parte di alcuni aspiranti, inoltre, non sono state osservate interamente le norme del concorso, per cui la commissione con rammarico non ha potuto tener conto delle loro composizioni.

... Chel non de al mont zardin

Chu se flor chusi flurido ...

(sec. XIV)

Direzione e amministrazione: Udine (Friuli, Italia), presso libreria Tarantola, via Vittorio Veneto 20, tel. 34-59, c. c. post. 9-13832. * Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV. * Un numero L. 100; arretrati il doppio. Abbona-

mento ordinario a sei numeri L. 500 (estero dollari 2); sostitutore L. 1.000 (doll. 4); benemerito L. 5.000 (doll. 20). * Stampato presso la tipografia Arti Grafiche Friulane, Udine. * Gianfranco d'Aronco, direttore responsabile.